

الدكتور حسين نصار
عميد كلية الآداب القاهرة





الموسيقى والفناء
في
ألف ليلة وليلة

الموسيقى والغناء
فِي
ألف ليلة وليلة

تأليف
هُنْدِي فارس

ترجمة

الدكتور حسين نصّار
عميد كلية الآداب القاهرة

إيقاع
منشورات

الطبعة الثانية

١٩٨٠ - هـ ١٤٢٠

جميع حقوق الطبع محفوظة

مَنشَوَاتِ إِقْرَارٍ

هاتف: ٢٧٥٥٣٦ - ٢٧٥٥٦٣ - ٢٧٥٨٦٧ - ص ب: ١٣ / ٥٩٥ - بَيْرُوت - لِبَنَان

تمهيد

اهتك ستور الشك بالسؤال

(مثل عربي)

هذه الدراسة للموسيقى في «الليالي العربية»، ذلك الإسم الذي اشتهرت به «ألف ليلة وليلة» فيها بعض القسوة. ونستطيع أن نغفر هذه القسوة لأنها في الغالب مفتاح الحق. وهذا السبب كتب المثل السابق في صدر الكلام.

وقد احتجب الموضوع طويلاً دون شك. ولم يظهر أحد اهتماماً به حتى الآن، وما طبع عنه كان منحرفاً عن الصواب إذا لم ينطليء صراحة. كما أحدثت المقالات المنشورة في المجالات الدورية عن هذا الموضوع تأثيراً غير صحيح عن موسيقى «الليالي» وموسيقييها. ولم ينطليء الكتاب وحدهم بطريقتهم المتقلبة الهوائية، إذ سايرهم جماعة من مصوري أحسن ترجمات «الليالي» في جوح «رومانتيكيتهم»، وصوروا معظم الأشخاص، وخاصة الموسيقيين، في أوضاع «أفرنجية» صريحة، كانت مصدراً لمعنة الشرقيين، إذا لم تسنى إليهم. ولا يوجد في طبعات «الليالي» التي لا يمكن حصرها، في اللغات الكثيرة شرح يختص بالموسيقى أي اختصاص، اللهم إلا في طبعة لين الواضحة،

ذلك الرجل الذي يجب أن تفخر به هذه البلاد، على الرغم من احترامها المفرط لرجال غير جديرين بذلك وراء هذه الشواطئ. وحقاً إنه يخطيء من وقت لآخر في ملاحظاته على موسيقى «الليالي» وفي ترجمة بعض العبارات الموسيقية، ولكن لم يدع التخصص في الموسيقى العربية، واكتفى باتباع من وثّقهم الناس مثل فيلولتو وغيره، الذين ضللوا كثيرين من الناس، وكما فعلت فيما بعد ملاحظات كيسفتر الألماني.

أما جلاند، أقدم المترجمين، فقد تصرف في تفسيره إلى درجة يجعلنا لا نلقي بالاً إلى شرحه للعبارات الموسيقية. والناس يعترفون بأنه أطلق العنان لنفسه وذهب بعيداً في تأويلاته. وأما المترجم الفرنسي مارددس فكان خيالياً ، ولا تتوقع أمانة في نصوص الموضوع الذي ناقشه في هذا التناول الخيالي.

وأما الألمان فأحسن قليلاً، إذ لم يكن لدى فون همر برجشتال وهو من أوائل المترجمين الألمان، الجدارة الموسيقية التي تؤهله لشرح تلك السطور المستعصية على الفهم في «الليالي»، وإن ساعد فيما بعد صهره كيسفتر. الذي لم يكن يعرف العربية، في كتابة «موسيقى العرب» (١٨٤٢). وكذلك لا يمكن أن يقال إن ترجمة فيل عالجت الأصل معالجة دقيقة في العبارات التي تتكلم عنها، على حين أن الصور مسلية تماماً في كثير من الأمثلة. فليس الرقص بصاحبة كاسات الفرقة العسكرية الكبيرة بدلاً من آلات الأصابع الصغيرة (١٧٣، ١)، والمعنيات اللائحة يستخدمن كتب

الموسيقى (٢، ٣٤٣، ١٤، ٤٨)، والطبلول الجانبيه وطريقة العزف الغربية المظهر (٣، ١١٦) بغض النظر عن الآلات الغربية المضحكه التي لم توجد قط (٣، ٣٠٣)، ليس كل ذلك إلا سخافات.

أما المترجمون والمحررون والفنانون الإنجليز في جملتهم فيعطوننا نتائج أحسن بكثير من المذكورين آنفًا في الموضوع الخاص الذي يتناوله هذا الكتاب. وأشار في هذا التقدير إلى لين وبابين وبرتون وقد تكلمت عن ترجمة لين لهذه العبارات التي نبحثها. وقد اعتبر المستعرب العظيم م. ج. دي غويه والعالم الموسيقي الثقة ج. أوسترب ترجمته «لليالي» في جملتها «صحيحة صحة تحوز الإعجاب» و«رائعة» ولكننا لا نثق ببابين ثقتنا بلين من وجهة هذه الدراسة الخاصة. أما معاصره برتون الذي أقام كثيراً من عباراته المتعلقة بالموسيقى على أساس تفسير بابين، فهو عادةً أكثر انحرافاً في اقتراحه. وإن كان أسلوبه القوي وملاحظاته المفسرة التي لا يختص بالموسيقى إلا واحدة منها، سترت ذلك الخطأ. وعلى الرغم من ذلك فضللت أن أستخدم ترجمة برتون على لين لأن برتون تناول جميع المادة المعروفة على حين لم يفعل ذلك لين. أضف إلى ذلك، أن برتون استخدم نسخة كلكتا (١٨٣٩ - ١٨٤٢) التي كانت دعامتى الأولى، على حين اعتمد لين على نسخة بولاق (١٨٣٥).

ينبغي أن يظهر مما قلت آنفًا أن الحاجة كانت ماسة لهذه

الدراسة، على الرغم من ظني أنه من المستحسن في الوقت الراهن أن أعتبر أكثر من طبقة القراء، وألا أقصد إلى إرضاء المستعرب والعالم الموسيقي وحدهما، وإنما القارئ العام أيضاً. ولاأشعر بأي خوف من المستعرب. فإني موقن أنه سيجد كل السرور في الإطلاع على شروح المصطلحات العربية الجديدة، إذ هو عارف بأصل «الليالي» اللغوي. وسيقدر العالم الموسيقي، الذي نال قسطاً كافياً من الميدان الموسيقي العلمي ، الجانب الإصطلاحي ، خاصة الفصلين الرابع والخامس . ولكنه قد لا يتبعني السير في الفصول الأولى، إذا كان لا يعرف الشرق. أما الثالث، أعني القارئ العام، فسيجد نفسه في عالم جديد، ويستطيع المرء أن يتنبأ بتأثير ذلك فيه.

وعندما يتكلم الرواذي عن الحوادث العادية في الحياة اليومية نقبل أقواله على ظاهرها وعلاقتها . ولكنه إذا تكلم عن أشياء أقل من ذلك عملية وتداولاً فسنقابله بالشك التام . وأشار بهذا الكلام إلى ما فصل القول فيه في الفصل الأول والثاني والثالث . وحقاً قد يوجد هذا الشك أيضاً عند العالم الموسيقي ، ولكن دعني أقول إنه لا يوجد في «الليالي» إلا القليل الذي لا يلائم الموسيقى في نظر الغرب الأوروبي الحديث ، وذلك كيلا تغري الأشياء المستعربين والعلماء الموسيقيين برفع الحواجب شكاً فيما نحكى في هذا الكتاب .

وقد استخدم الشرقيون في أيامهم الإسلامية السعيدة

الموسيقى في مواطن كثيرة - كما يظهر في الفصل الأول - تعادل في تنوعها مواطن استخدام الموسيقى اليوم في أوروبا الغربية، ويقول كمباريyo إن سبب ذلك أن «الموسيقى ارتبطت دائمًا في تاريخها بمظاهر الحياة الاجتماعية ولم تكن قط «غاية في ذاتها» كما يقول الفلسفة، لأننا دائمًا نخضعها لبعض قوى الحياة العامة المهمة».

بل قد يبتسم بعض الناس من تفسير العربي العميق الغامض للموسيقى أو إيمانه الساذج بقوة الفن، كما نرى في الفصل الثاني، ولكن يمكن اقتباس عشرات العبارات من المؤلفين في أوروبا الغربية، تلك العبارات التي تشبه أفكار الشرقيين تمام الشبه. ألم يقل فاجنر : «ليست قوة المؤلف الموسيقي غير قوية الساحر. ونحن في الحقيقة نستمع إلى إحدى «سيمفونيات» بيتهوفن في حالة من الإنسحار».

أما قصص الفصل الثالث عن المبالغ الخرافية التي كانت تعطى للموسيقيين في عصور الخلافة، والتي أنكرها بعض المؤرخين فيماكنتنا الإيمان بها . فقد ترك اليوم في بريطانيا أكثر من واحد من الموسيقيين سواء المؤلفون المشهورون، أو موسيقيو الصالات الشعبية، ثروة تقدر بمئات الآلاف من الجنيهات.

ولا يحتاج الفصل الرابع بطبيعته إلى النقد، ولكن دراستي الطويلة لهذه الآلات العربية والفارسية في «اللبابي» قد تسمح لي بالإشهاد به رخنا للآلات الموسيقية ، القس المحترم ف. و. جلين الذي يقول : «دراسة الآلات الموسيقية التي لم تعد في أيدينا

اليوم ضرورية، لا للموسيقي وحده، وإنما للأديب والفنان والمؤرخ لأنه لا يمكن فهم كثير من الإشارات إلى العادات في العصور السالفة إلا بها».

ولعل الفصل الخامس الذي يتناول نظرية الموسيقى وأداؤها بين المختصين وحدهم، أعني المستعربين وعلماء الموسيقى. ولكنني آمل أن يجد القارئ العام الذي يتحمل آلام قراءته نتفة هنا وهناك تلبيق باختياره، فيصبح مع الأمير هنري: «أوه أيها المتواش، رغيف بنصف بنس في مقابل كل هذا».

وأخيراً أحب أن أشير إلى أنني أعتقد أن الأدلة التي تتجلّ في هذه المناقشة ستساعد على حل المشاكل الأخرى، مثل تاريخ الحكايات الخاصة وموطنها، تلك النقطة التي أكدتها في كتابي «بحث في الفن الفارسي» (١٩٣٨). وذلك بغض النظر عن الوجه الخاص لهذه الدراسة. وعلى أي حال لا يمكن أن يذهب أي عمل سدى، إذ يقول المثل العربي: «قطعواها صحت للطنبورة» أي أن الشيء التافه في الظاهر يمكن جعله شيئاً له بعض الأهمية.

الفصل الأول

المُوسِّيقي في ألف ليلة وليلة

المُوسِيقى في أَلْف لَيْلَة وَلَيْلَة

«السماع لقوم كالغذاء، ولقوم كالدواء، ولقوم كالمرودة»
(حكاية علاء الدين أبو الشامات)

تعتبر القطع الموسيقية التي تحلى كثيراً من قصص «ألف ليلة وليلة» من المميزات ذات الأهمية الكبيرة في ذلك الكتاب الذي وصفه برتون بأنه «ذخيرة عجيبة من الأدب الشعبي». ولكن عدم انتباه المترجمين والشراح إلى تلك الميزة، كما بينت ذلك بالتفصيل في المقدمة، مما يثير الدهش. فإننا لا نخطئ إذا قلنا إنهم لم يتقدموا أية خطوة في ذلك الموضوع، فيما عدا الملاحظات المختصرة الفاشرة التي أضافها لين إلى ترجمته لألف ليلة وليلة. وذلك ما دعاني إلى القيام بهذه الدراسة.

وترتبط الموسيقى في (ألف ليلة وليلة) في غالب الأحيان بالخمر والنساء بين الملاهي أو الملاذ، التي رماها المسلمون المتشددون باللعنة ومسّ لين ويرتون هذا الموضوع مساً رفقاء، ولكنها ضمّنا كلامهما القليل كثيراً من المعانٍ. فيقول برتون: «إن محمداً حرم الموسيقى» ويؤكّد لين «أن النبي شدد في تحريم الموسيقى تشديده في الخمر». ولم يستشهد في ذلك إلا بكتاب «مشكاة المصاص» المتأخر نسبياً على حين رد الغزالى (المتوفى ١١١١م) وهو ثقة، الحديث الذي استشهاد به وأنكره.

والحقيقة أننا لدينا كثير من الأدلة على أن حمداً لم يعارض السماع، بل استمع إلى الموسيقى، كما أكد ذلك أكثر من مرة. وذلك هو ما دعا المجتمع الإسلامي، خاصته وعامته، إلى استحسان الموسيقى وتقديرها، على الرغم من وعيد المتشددين، ذلك الإستحسان الذي يظهر ظهوراً ساطعاً في «الليالي».

وتبين مطالع القصائد أنهم لم يستعملوا الموسيقى مجرد الجري وراء اللذات المحرمة، فقد كانت الموسيقى «غذاء» للصوفي والدراويش إذ تؤازره في أذكاره، أفلم يقل الدراويش المزيفون في «الليالي»: «إن زادنا ذكر الله بقلوبنا، وسماع المغاني بأذاننا». ولكن «الليالي» - لسوء الحظ - لا تشير إلى ذلك الإستعمال إلا في النادر وتمر عليه من الكرام حينئذٍ، وذلك مثل إشارتها إلى قارئ القرآن العظيم، أو منشد الذكر، أو المؤذن على المذنة، أو النائحة في المأتم. ولكن توجد عشرات المقالات العربية عن الموسيقى كمساعد في الأذكار.

وتخبرنا العبارة التي صدرت بها المقال بأن الموسيقى كانت «دواء» وذلك يرجع إلى الحقيقة القائلة بأن الفن له مكانه بين طرق العلاج. ولم يعتبروا تأثير الموسيقى المسكن الملطف في العقل ذا قوة شافية فحسب، بل تمسكون أيضاً بنظرية ترتبط فيها الرياضة بالفلك والموسيقى في نظام معقد ليحدث الشفاء تبعاً لبعض النسب المعينة. وقد نفذت المستشفيات ذلك النظام واتبعته.

ولكنا سنرى الجمهور الأكبر يعتبر الموسيقى منعشة كالمرودة في اليوم الحار، وإن كانت في العادة تصاحب الخمر والنساء عند الشباب اللاهي، كما يظهر ذلك في «الليالي» وكما تؤيد ذلك القصص والأشعار تأييداً كبيراً. فهذا هو الشيخ إبراهيم يقول: «الشرب بلا طرب ما هو فلاح»، وذلك آخر يقول: «الشراب بلا سماع عدمه أولى من وجوده»، ويحذر ثالث يقول البغداديين: «الشراب بلا سماع ربما أورث الصداع». وتوضح لنا حكاية إبراهيم وجميلة حاجات الراغبين في الشراب توضيحاً كبيراً. فعل الرغم من رغبة الرجل في تلك القصة في الشراب فحسب، يقول لبواب الخان: «إشترا لنا فاكهة وشراباً... ونقلأً ومشموماً، وخمس دجاجات سمان، وأحضر لي عوداً».

وكان الضيوف ينسحبون إلى مجالس الشراب لسماع القيام. وهكذا ظهرت على المسرح ثانية الملاهي المحرمة، أعني النساء، وكان ذلك نتيجة لا مفر منها فهذا هو علي نور الدين ينشد في الليالي:

عوادة مالت بنا في نشوة المتبدّذ

وذلك آخر يعني:

وعادة مسكت للعود أغثّها
فعادت النفسُ عند الجسّ تختلس

غنت فأبرا غناها من به صمم
وقال: أحسنت حقاً من به خرس

ولعل الذين قرأوا «قصة الفشار» الخيالية السارة في حكاية المزين عن أخيه الخامس، حيث يظهر مدى حبهم «للخمر والنساء والأغانى»، لعلهم يتذكرون افتخاره بطوعاوية كل مغنية في المدينة لأمره، حين استهزأ به. ومع ذلك كان الإنگماس في مفاتن الموسيقى الساحرة يكلف كثيراً من المال في تلك الأيام، وسرى أنهم منحوا بعض الثروات الصغيرة للفنانين. ويظهر الإسراف البادخ على الطرف والملاهي الأخرى في «حكاية الشاب الذي لم يضحك بقية عمره» وهو مثال لهأشباء كثيرة. وما أكثر ما يرد في الأدب العربي. ومن ثم جاء المثل القائل: «الإنسان يسمع، فيطرب، فينفق، فيفتر، فيغتم، فيموت». وعلى الرغم من وعيه المتشددين وإنذاراتهم، ما زال العرب يقولون: «الفاجر الكرييم خير من التقى البخيل».

ووصل فن الموسيقى إلى أوجه في الأراضي الإسلامية في ملاهي الطبقات الراقية والمتوسطة هذه، إذ ولدت الموسيقى العربية التقليدية (الكلاسيكية) في هذه الأجواء، ونمّت فيها، كما ظهرت فيها أيضاً القصيدة والقطعة والتنفة - التي تعتبر قطعاً موسيقية - مثلها في ذلك مثل «النوبة» التي تضم الموسيقى الآلية والهوائية. ومع ذلك لم تتعذر موسيقاهم النوع الذي نسميه موسيقى الغرف. وكانت العادة في القصص الأولى من «الليلي»

أن يعزف على العود إما منفرداً أو مع آلة للدق مثل الدف أو الطبل لمرافقة أحد المغنيين، أو تأليف مجموعة آلية للتسلية.

ونقرأ في بعض الأحيان عن استعمال الناي مع العود، أو الناي أو الشبابة منفردين، وإن استعملوا معها الدف أو الطبل طلباً للإتساق والإنسجام. ثم نرى الصنجد والسنتير يكمل أحدهما الآخر، ونرى العود والدف والقانون معاً. أما أكبر مجموعة موسيقية في «الليالي» فكانت تتألف من العود والصنجد والقانون والناي، وإننا نستطيع أن نطلق على تلك المجموعة لفظ «جوقة» ولكن ذلك الإجتماع لم يكن مألوفاً، بل من المحقق أنه لم يحدث في أيام الأمويين والعباسيين الأوليين وإن اجتمعت لدينا عدة أمثلة مصورة مثل هذه المجموعات من الآلات فيها بعد.

وذهبت معارضة المسلمين المتشددين لأنغامas الطبقات العليا والمتوسطة في «الملاهي المحرمة» الذي تصوره «الليالي» أدرج الرياح إذ كانت هذه الطبقات تقتدي بيلات الخليفة في ذلك. وكان أفراد الشعب جمياً على اختلاف طبقاتهم يبددون دراهمهم حيث يوجد الوجه الجميل والأغنية الجذابة، لأن «الخليعة» - كما قد يسميها المتشددون - تتنظر من زبائنه الكرم والمسخاء. ويبدو أن طائفة أخرى من الشعب كانت تعزف موسيقاها الخاصة، حين تشملها الخمر، كما فعل الأحدب الذي كان يأخذ دفه معه.

وهناك وجه آخر للصورة، إذ يجوز أن تكون الموسيقى «منعشة

كالمزوجة» دون أن ترتبط بالخمر والنساء، وعلى هذا الوجه نرى الموسيقى لدى الشعب، أو لدى غالبيته، مثل الخاماني ودربكته، أو العبد الأسود ومزماره، أو الفوال والزبال اللذين كانا يرقصان في أثناء الغناء، كما تردد ذلك «الليالي».

وكانت الموسيقى الهوائية والآلية ضرورية في جميع الأفراح الخاصة والعامة. فالعبيد يحيّون الضيوف بقرع الدفوف، والمعنيات المحترفات يغنين أغانيهن المرحة في حفلات الميلاد والزواج على قرع الدف أو الطار، الذي كان يستخدم كذلك في جمع «النقوط»، وكانوا يقولون: «غناء بلا نقط شبه ميت بلا حنوط».

وعندما كانوا يتطلّبون الموسيقى لتعزف خارج الدار في الأفراح الخاصة أو العامة كانوا في العادة يكونون مجموعة من الدف والطبل والمزمار، ويصيّحون: «أشف كدك، وطبل طبلك، وزمر زمرك». وكانت بعض فرق الموسيقى التي تحفي المواسم العامة تتّالف من مغنين شعبيين أكثر مما تتّالف من جوقة رسمية، وإن ساعدتها في غالب الأمر السلطات العسكرية.

ومن الطبيعي أن تكثر الإشارة إلى الموسيقى العسكرية في «الليالي» حيث أن الزحام العسكري له من الأهمية ما للموضوع الغرامي. وعلى الرغم من اشتهر الجماعة العسكرية باسم «الطبلخانة» - كما شرحت في مناسبة أخرى - فإن «الليالي»

تسميتها «نوبة». وكان عملها الرئيسي في أيام السلم عزف بعض القطع الموسيقية في ساعات خاصة «نوب» من اليوم، ومن ثم أطلق عليها اسم «نوبة» كما يحدث في الحفلات الرسمية تماماً. وتبين عبارة «دقة البشائر» التي كانت تعزف لإعلان الأفراح في «الليالي» والكتب الأخرى، تبين أنهم كانوا يدقون الطبول لإعلان تلك الأفراح.

ونستطيع أن نتبين من حكايتها «تاریخ غریب وأخیه عجیب» و«جانشاه» أن «النوبة» كانت تلعب دوراً هاماً في وقت الحرب. وكان من نظام المعارك أن تعزل النوبة بعيداً عن الصراع المتشابك، حيث تأخذ في العزف المستمر أثناء الكفاح. ويستمر الجيش في القتال ما دامت الموسيقى تصدح، بل كانت الفرق تكر على العدو بعد أن اضطربت إلى التقهقر، لأن نوبتها ما زالت تعزف موسيقاها. وتذكر «الليالي» دعوتين أو إشارتين معروفيتين، أعني دعوتي «الحرب» و«الإنفصال»، وكلتاهما تعلن بدقة الطبول، وإن أعلنت في بعض الأحيان بالكماسات. كما نقرأ أن الكماسات أعلنت المسير.

وتتألف النوبة أو الجمحة العسكرية التي وصفتها «الليالي» من مجموعات مختلفة. فكانت في العادة تتكون من الطلبة أو الكماسات، أو من الكماسات التي تصدح في الحفلات المدنية والخربية. ولكنها كانت تتألف أحياناً من البوقات والطبول أو من البوقات والكماسات، أو من الطبول والكماسات، أو من المزامير

والكاسات أو من المزامير والطبول . ومن وقت لآخر كانت تتكون من مجموعات من الطبول والبوقات والkovas ، أو من الطبول والمزامير والkovas ، أو من الطبول والمزامير والكاسات . أما أكبر مجموعة آلية في «الليالي» فكانت تتألف من الكاسات والبوقات والطبول والمزامير ، وإن أضافوا بوقاً إلى المجموعة السابقة في إحدى الفرص الأخرى .

يستطيع المرء بهذه المادة أن يصدق راوي، «الليالي» حين يقول إن الموسيقى أصمت الآذان ، أو أن الضجة جعلت «الأرض ترتج» وقد عرف المسلمون قيمة الضوضاء في إثارة الذهول والخيرة في المعركة أحسن معرفة ، فنقرأ أنهم زينوا البغال والجمال بالجلاجل والقلائل والأجراس لإثارة الفزع ، وإن المرء ليذكر وصف جواد صلاح الدين في «رواية رتشارد قلب الأسد» :

«وكان كفله كله محلي بالأجراس»

نستطيع مما سبق أن نعرف الموضع الكثيرة التي استخدمت فيها الموسيقى في «الليالي» فهي ملهمة للدرويش ، وعلاج للطبيب ، وملهأة للخليل ، ومسرة للوقور ، ومثيرة للجندي ، ومع ذلك فالموسيقى شيء وراء كل تلك الأمور . فإننا نلمح في بعض الأحيان أنهم قدروها لذاتها ، على الرغم من تطور صورتها العليا بين الطبقات المترفة المتفرغة من العمل ، بين الملاهي التي تشددوا في تحريها ، وعلى الرغم من معارضه بعض الفقهاء لذلك

التقدير. وإننا لنعرف أن أعظم مفكري الإسلام، مثل الفارابي وابن سينا، نظروا إلى الموسيقى على أنها علم شغل أذهانهم. وتظهر الموسيقى بهذه الصورة العلمية في «الليالي» حين تفخر تعدد القينة بمعرفتها لفن الموسيقى.

الفصل الثاني

تأثیر المؤسیقی

تأثِيرُ المُوسِيقِي

سماع الغناء برسام حاد

(مثل عربي)

كانت أعظم صفة يمدح بها الفنان العربي هي تشبيه موسيقاه بمزامير النبي داود. وكانت العبارة الجارية على الألسنة في «ألف ليلة وليلة» هي : «صوته يشبه مزامير آل داود» وإنها لعبارة تبين مدى تقديرهم لتلك المزامير.

وكانت العبارة الثانية التي يمدح بها المغنون تشبيه غنائهم «بالتغريد» وإن روعته «توقف الطير في كبد السماء». ويصرح القرآن بأن الطير كان يرافق داود في التغنى بمدائح الله وتسبيحاته، وبهذه الصورة إعتبروا تغريد الطير شبيهة بموسيقى داود مؤلف المزامير، واستدلوا بموت الطير في أثناء سماعها الموسيقى على «سحرها القاتل»، وشاعت عبارة «يقتل طرباً» في صدد الكلام عن الموسيقى في الأدب العربي.

وليس الموت عند سماع الموسيقى بنادر في القصص العربية ، ولقد وقع فعلأً في «ألف ليلة وليلة» في «حكاية البائسين الثلاثة» التي يدعى أن راويها هو العتبى . أما الإغواء فكثير، وقد ظهر هذا في حكاياتي «عشاق المدينة و مفلس بغداد» .

ولن نستطيع أن نفهم هذه اللغة المبالغة في «ألف ليلة وليلة» وغيرها من الكتب عن تأثير الموسيقى؛ إلا إذا فهمنا الفهم كله ما سبق لنا قوله. فقد صرحا بأن أحد الموسيقيين كان يستطيع أن يوقف المتحرك ويحرك الساكن وأن آخر كان يجعل من الغبي ذكياً، وهي إشارات ومبالغات لطيفة. ومع ذلك فليس الخيال المحس أو المجاز هو الذي دفع الراوي ليقول: «إنها ترقص الحجر الجلمود» أو أن الحجرة رقصت من فرط السرور، ولكن ذلك القول يرجع إلى نوع من تقديس الموسيقى. ويتشر هذا التصور في الأدب العربي الذي يتناول الموسيقى، كما يظهر في «ألف ليلة وليلة» في غالب الأحيان. ولعل أجمل تلك التخيلات ما يدور حول الآلات الموسيقية ويضفي عليها المواهب الإنسانية.

فكلمة (العود) تدل على أنه مأخوذ من الخشب، ولكن العرب ارتسوا بالرأي القائل إن صوته يرجع إلى أن الخشب امتص تغريد بعض الطيور التي وقفت عليه حين كان غصناً في إحدى الأشجار. ولذلك يغنى شاعر (ألف ليلة وليلة) قائلاً:

لقد كنت عوداً للبلابل منزل
أميلاً به وجداً وفرعي أحضر
ينوحون من فوقني فعلمت نوحهم
ومن أجل ذلك النوح سرى مجهر

رماني بلا ذنب على الأرض قاطعى
 وصيّرني عوداً نحيلأً كما تروا
 ولكن ضربى بالأنامل خبر
 بانى قتيل فى الأنامل مصبر
 أو يصرح في موضع آخر: (أن العود ورن ، والأماكنة القديمة قد
 حن ، وقد تذكر المياه التي سقتها ، والأرض التي نبت منها وتربي
 فيها). .

وكان الفلاسفة والعلماء العرب يتصورون الموسيقى جزءاً من
 النظام الكوني ، فربطوها بتصوراتهم اللطيفة عن (الرباعيات
 المجتمعية) التي تغنت بها المغنية في (حكاية نور الدين ومريم
 العوادة).

«أما ترى أربعأً للهوى قد جمعت»

وهذه الفكرة قديمة جداً ، ولكن الكندي (المتوفى عام ٨٧٤ م)
 في العصور الإسلامية وصل بها إلى نظام شامل . أما (ألف ليلة
 وليلة) فلا تزيد على الإشارة إليها ، وإن كان يوجد في (حكاية أبي
 الحسن وجاريته تعدد) من المادة ما يسمح لنا برسم تخطيط يبين لنا
 ارتباط الموسيقى بالأمور الكونية ارتباطاً ثابتاً غير متغير . وليس
 تصنيف الأبراج بمتسق في (ألف ليلة وليلة) ، وإنما أمر مسل في
 نظر تعدد الفحور بعلماتها .

ونما من هذا التصور نظام خاص وأخذ كل صوت إيقاعي أو

نغمى صورة خاصة به. وسيطر هذا النظام على الموسيقى العلاجية ولكن لا بد أن نسبة العمليات المخفقة كانت مرتفعة في الجداول الكثيرة المتعارضة التي وصلت إلينا.

الرباعيات المجتمعة

أوتار العود	اليم	المثلث	الثنى	الزير
العناصر	الماء	التراب	اهواء	النار
الأمزجة	بارد رطب	بارد جاف	حار رطب	حار جاف
الكواكب	القمر	زحل	-	الشمس
الأبراج	السرطان	الثور	الجوزاء	الحمل
	العقرب	السنبلة	الميزان	الأسد
	الحوت	الجدي	الدلو	القوس
الروائح	-	الورد	الريجان	-

الفصل الثالث

المُوسِّيقيون في ألف ليلة وليلة

المُوسِيقيوْن فِي الْأَلْفِ لَيْلَةٍ وَلَيْلَةٍ

عاشر المصلي تصلي وعاشر المغني تغنى

الموسيقيون الذين ذكرتهم (ألف ليلة) محترفون اخذوا الموسيقى مهنة لهم، ونستطيع أن نصنفهم في أربعة أقسام: المغنون، والمطربون، والمعنيات، والقيان. وكانوا يحضرون في البلاط في ساعات خاصة تعرف باسم (النوبية)، فيعزفون من وراء ستار في حجرة خاصة، كما يقول لين. وتذكر (ألف ليلة) أن إحدى هذه الستائر كانت من (الديباج وشرايرها من الإبريسيم وحلقاتها من الذهب).

ومغني (ألف ليلة) معن ماهر وموسيقي بارع كان يتظر منه أن يتحلى ببعض الموهاب الأخرى، كالمواهب المطلوبة في التدريم، مثله في ذلك مثل المغني الأوروبي في العصور الوسطى. وقد نال معظم المغنين الذين قدمتهم لنا (ألف ليلة) - إن لم يكن كلهم - حظوة كبيرة في البلاط، مما جلب لهم مرتبًا ثابتًا، وهبات متكررة تعتبر ثروة صغيرة في ذاتها في أغلب الأحيان.

وسمى المطرب (الآلاتي) بهذا الاسم في اللغة العربية لأنه يعزف على (آلة الطرب) أو (آلة اللهو) فاستعملوا ذلك اللفظ

لتمييز الموسيقيين الذين كانوا مطربين (آلاتية) في مستهل حياتهم وقد ظهر المطربون في قصور الأشراف أيضاً، ولكن اسم (المطرب) لم يكن وقفاً عليهم، وإنما أطلق على من هو أقل درجة منهم من المسميين المدنيين أمي التجولين الذين كانوا يعزفون خارج المنازل في الأفراح بالطلب والزمر.

أما (المغنية) فكانت في الغالب حرة أو عتيقة تلقت مبادئه فنها عندما كانت قينة، أو التقطت تلك المبادئ من مكان ما. وكانت المغنية تحفي الحفلات الخاصة وال العامة في الأعياد المدنية والدينية بالعزف على الطنبور.

وكذلك كانت (القينة) مغنية، ولكنها ما زالت جارية. ويندر أن تطلق عليها (ألف ليلة) لفظ (قينة) وإنما تسميتها في غالب الأحيان (مغنية) أو (جاربة). وكانت تتلقى تدريبات خاصة في الغناء ثم تشق طريقها إلى عائلات الأشراف والطبقات الغنية سواء عن طريق التجارة الخاصة أو عن طريق سوق الرقيق. وكان يحدد ثمنها مواهيبها وجهاتها الجسدية، ولكننا يجب أن نذكر قول سعدي : (الصوت العذب أحسن من الوجه الجميل). وتدل (الأغاني) و(ألف ليلة) على أن بعض المغنيات كن يأخذن هباتاً عظيمة. فإنهن وجدن الإحترام والتقدير الساميين، خاصة اللاطي لم يتلقين دروسهن في سوق الرقيق، وإنما نشأن في بيوت مواليهن. وقد كانت صور هذه الفتيات تزين قصور مواليهن على الرغم من تحريم الإسلام لذلك.

وتاريخ بعض هؤلاء الموسيقيين المحترفين ذو أهمية عظيمة، إذ يكشف لنا عن الدور الكبير الذي لعبوه في حياة الشرق العربي العائلية والاجتماعية. ولهذا السبب أورد هنا بعض التفاصيل الواردة في (ألف ليلة). وقد تبين لي بعد جمع القصص أن كل الموسيقيين الرجال المذكورين في (ألف ليلة) تارنخيون وليسوا بخرافين.

وأول هؤلاء الموسيقيين يونس الكاتب (المتوفي ٧٦٥ م تقريباً) بطل (حكاية يونس الكاتب والوليد بن سهل) التي يعني فيها مع تلميذه أمام الأمير الوليد ويطلب يونس ٥٠٠٠ درهم في مقابل التنازل عن جاريته، فيعطيه إياها الأمير مع هبة مالية أخرى. ولما صار الأمير خليفة عام ٧٤٣ غنى يونس في بلاطه بدمشق.

وثانيهم أبو إسحاق إبراهيم الموصلي (المتوفي ٨٠٤) مغني بلاط الهاדי وهارون، ويعظز إبراهيم في (ألف ليلة) في (حكاية إبراهيم الموصلي والشيطان)، إذ يزوره الشيطان ويكتفى (أبا مرة) ويغنى له غناءً عجبياً، كأن (الأبواب والحيطان وكل ما في البيت تحييه وتغنى معه من حسن صوته). فيذهب إبراهيم إلى القصر فوراً، ويردد الموسيقى التي سمعها لل الخليفة هارون. أما كتاب «الأغاني» - الذي أشار أيضاً إلى القصة - فصرح باسم الزائر العجيب، وسماه إيليس. ونقرأ عن إبراهيم في بعض المواقع الأخرى، فهو مؤلف «محبي المدينة» وهو في «حكاية نور الدين علي وأنيس الجليس»، وهو رسول الخليفة هارون في «حكاية

عبدالله بن فاضل وأخوته» تلك القصة التي تبين مدى التقدير الذي تتمتع به هذا المغني في البلاط.

ثم نصل إلى أبي إسحاق إبراهيم بن المهدى (المتوفى عام ٨٥٩) الأخ الأصغر للخليفة هارون. وكان إبراهيم ذا مهارة ملحوظة في ذلك الفن، على الرغم من عدم احترام المسلمين للأشراف الذين يندمجون في الموسيقى. ونقرأ عن مخاطراته في «حكاية إبراهيم بن المهدى وأخت التاجر» حيث يرعن بالغزف على العود على خطأ إحدى القيان في عزف «طريقة» خاصة. وتحتوى «حكاية إبراهيم ابن المهدى والحجاج» على قصة القبض عليه ثم إطلاق سراحه بسبب محاولته إغتصاب الخليفة. ولكن الحكاية تنطوىء فتدعى أن سبب القبض على الأمير كيد إبراهيم الموصلى، إذ توفى المغني العظيم قبل ذلك بعشرين عاماً.

أما إسحاق بن إبراهيم الموصلى (المتوفى ٨٥٠) فكان أعظم الموسيقين الذين ظهروا في العصر الذهبي، وتصفه «ألف ليلة» بأنه «بارع هذا الشأن (أي الموسيقى)». وتصوره لنا «حكاية إسحاق الموصلى» التي تروى قصة هروبه مع خديجة قينة الحسن بن سهل والزنبل المشهور بعض التصوير، وينسب كتاباً «الأغاني» و«مطالع البدور» نفس القصة لأبيه، ولكن ابن بدرؤن ينسبها لإسحاق. وكذلك يمثل إسحاق وإحدى القيان دور البطولة في مغامرة أخرى في «حكاية إسحاق الموصلى والتاجر».

وأخيراً توجد «حكاية إسحاق الموصلي والجارية وإبليس» التي تعتبر قطعة موسيقية أخرى مع الشيطان.

ومن الموسيقيين المشهورين المذكورين عبيدة الله بن سريح (المتوفي عام ٧٢٦ تقريباً) ومعبد بن وهب (المتوفي عام ٧٤٣) اللذان اشتهرتا بتأليف الأغاني. ويظهر في «ألف ليلة» كذلك مغنيان آخران قليلاً الأهمية، ولكنها تشير إليهما إشارة عرضية، هذان المغنيان هما صدقة بن صدقة وزرزور الصغير. ورد اسم الأول في «حكاية أبي الحسن الخرساني» حيث يقال إن صدقة كان مع الخليفة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان عندما قتل المتوكل عام ٨٦١. ولم يرد اسم هذا المغني في كتاب الأغاني أو ما شابهه من كتب، ولعله من أحفاد أبي صدقة مسكن، أحد مغني بلاط هارون، وأخوه أحمد بن صدقة الذي كان مغنياً أثيراً لدى المتوكل. وكذلك لا يذكر كتاب «الأغاني» زرزوراً الصغير، ولكن وجود زرزور الكبير في بلاط الخليفة المعتصم (المتوفي ٨٤٣) يرجح وجود زرزور الصغير، الذي لا تذكر «ألف ليلة» عنه إلا أنه غنى أغنية.

أما الموسيقيات في «ألف ليلة» فلم يذكرهن التاريخ، اللهم إلا واحدة، ومع ذلك لا يوجد ما يدعونا لعدم التعرض لهن، وخاصة أنهن يقدمن صورة جميلة عن مواهب هؤلاء الفنانات المختلفة، وما كان يتضمن في تلك الأيام، بل يمكننا أيضاً

من معرفة كيفية إطلاق لقب «عالمة» (الجمع : عوالم) على القينة في مصر الحديثة. وإليك أبرز الموسقيات في «ألف ليلة».

أول هؤلاء الموسقيات «نعم» التي باعها طفلة مع أمها كوفي يسمى الربيع، وكان نشأها مع إبنته نعمة الله. وعني بتنقيفها «قرأت القرآن والعلوم، وعرفت أنواع اللعب والآلات الملاهي» وكانت النتيجة زواجها من نعمة الله. ولكن جمالها النادر وموهبتها الفذة جعلت الحجاج، حاكم العراق العربي الدهاهية يحتال في الإستيلاء عليها لإهدائهما إلى الخليفة عبد الملك (المتوفي عام ٧٠٥). ولكن حسن حظ زوجها جلب لها خاتمة سعيدة.

وثانيتهن «البدر الكبير» جارية مثقفة أيضاً، ولكنها نشئت في قصر جعفر بن الخليفة موسى الاهادي (المتوفي ٧٨٦) و«كانت في غاية الجمال» لا يوجد في عصرها أحد «أعرف منها بصناعة الغناء وضرب الأوتار». ثم وقع محمد الأمين - الذي صار خليفة فيها بعد - في غرامها، فاختطفها رغم أنف جعفر، ثم منحه الأمين زورقاً مملوءاً بالذهب والفضة ترضية له فصفح عن قريبه المخاطيء.

والثالثة «قوت القلوب» التي اشتراها رجل يدعى ابن القرناص بخمسة آلاف دينار من سوق الرقيق، ثم باعها للخليفة هارون في مقابل ضعف ذلك المبلغ. وكانت تعرف جميع العلوم والفنون، وتنظم الأشعار، وتصرّب على جميع آلات الطرب».

أما «أنيس الجليس» فكلفت ملك البصرة عشرة آلاف دينار ولعلها كانت تستحق كل مليون من هذا المبلغ، إذ يُؤكدون لنا أنها «تعلمت الخط والنحو واللغة والتفسير وأصول الفقه والدين والطب والتقويم والضرب بالألات المطربة». والأفضل من ذلك كله أن لها كان كالرحيق المختوم.

وآخر من ذكر «تودد» التي فاقت كل الموسيقيات الأخرى في مواهبها لو صدقنا «ألف ليلة». وكانت «تودد» قيئه أبي الحسن البغدادي، فأذهلت مواهبها العجيبة وثقافتها العالية الخليفة هارون إذ ادعت أنها متبحرة في النحو والشعر والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين والقرآن العظيم والأحاديث الشريفة وعلم الرياسة والهندسة والفلسفة وعلم الحكمة والمنطق والبلاغة، بارعة في الغناء والرقص.

أما «محبوبة»، وهي الشخصية التاريخية من مغنيات وقيان «ألف ليلة» فتنسب إلى البصرة. وتذكر «ألف ليلة» أن عبد الله (ابن عبد الله) بن طاهر (المتوفى حوالي ٩١٢)، أحد الموسيقيين المبرزين، أهدتها إلى الخليفة المتوكل (المتوفى ٨٦١). ومن المرجح أن عبد الله ابن طاهر (المتوفى ٨٤٤) هو الذي أهدتها. كما يذكر كتاب «الأغاني» وتذكر «ألف ليلة» أنها «كانت فائقة في الحسن والجمال وكانت تضرب بالعود وتحسن الغناء وتنظم الشعر وتكتب خطأً جيداً».

الفصل الرابع

الآلات الموسيقية في ألف ليلة وليلة

الآلات الموسيقية في ألف ليلة وليلة

الناي في كمي والريح في فمي
«أي أنا مستعد لكل شيء»
(مثل عربي)

تسمى «ألف ليلة» الآلة الموسيقية عادةً «آلة الطرف» أو «آلة الملاهي». وهي تذكر عدة آلات ولكنها لا تورد في الغالب إلا مجرد الأسماء. أما في حالة العود فتضييف عرضاً بعض التفاصيل التي لها قيمتها.

ويمكن تصنيف الآلات في (الليالي) كما يلي:
الآلات الوتيرية: العود، والطنبور، والجنك، والقانون، والسنطير.

الآلات الهوائية: الناي، والشابة، والناي التري، والزمر أو المزمار، والبوق، والفifer، وآلية الزمر.

الأغشية المتذبذبة: الدف، والطار، والدربيكة، والطبل، والكوس.

المواد الرنانة: الكاسات (الكتوس)، والجلاجل، والأجراس، والقلاقل، والخلالخيل، والناقوس، والقضيب.
وكان العود (الجمع: عيدان) الآلة المفضلة دائمًا لدى العرب.

وتذكر «الليالي» ثلاثة أنواع: العود العراقي، والعود الجلقي، وعوداً من صنع الهنود. ولكن هذه الأسماء ربما لا تشير إلى غاذج مختلفة من العيدان. ويجوز أن هذه الأوصاف إضافات خيالية أق بها الراوي أو الكاتب لتزيين قصته. وفي الحقيقة لم ترد هذه الأوصاف التي تشير إلى مواطن الآلات إلا في طبعة بولاق، أما طبعتنا كلكتنا وببيروت فلم تورداها.

وربما كان العود العراقي موجوداً حقاً، إذ كان العرب يعتبرون العراق موطن العود العربي، بل يقول الشاعر الفارسي نظامي في القرن السابع عشر في كتابه «سكتدر نامه» أثناء مدحه لصناعة العالم: «يرسل العراق أعزب العيدان».

ولكن العود الجلقي مشكوك فيه، بل يشك العلماء في أن جلق هي دمشق نفسها، وليس هذه النسبة على أحسن الفرض إلا مجازاً شعرياً. ولا نستطيع أن نتفق كثيراً ثقة بوجود العود الجلقي اللهم إلا إذا كانوا أطلقوا ذلك الاسم على البريط الذي كان يستعمله الغساسنة في هذه المنطقة.

وما يزيد في حدة شكنا في وجود عود من صنع الهنود، عدم استعمال العود في الهند منذ زمن طويل. ومن الطبيعي أنه ربما كان آلة صنعها العمال الهنود في بغداد كما يذكر أحد المراجع، ولكن يبدو أن العبارات الأخرى، مثل عبارة «عود من صنع الهند»، تشير إلى الهند ذاتها. ولا يستطيع المرء إلا أن يفترض أن

هذه الأوصاف ترجع إلى حاجة الراوي الذي يريد أن يسلّي جمهوراً مختلف الأوطان، وكانت صيغ المقارنة (أفعل) والتفضيل (الأفعل) جزءاً من بضاعة هذا الراوي، إذ كان يستطيع بتلك الوسيلة أن يطلق العنان لخيال سامعيه، ثم يفرغ جيوهم.

وقد تناولت تاريخ العود العربي في كتاب آخر، ولكن (الليلي) تمننا فيه بأخبار أخرى جديرة بالعناية. وبحسب الزمان تحسن درجة صوت العود، مثله في ذلك مثل الآلات الوترية وعندما نقرأ في (الليلي) عن عود (محكوك) أو عود (محروم) فإننا لا نخطئ، إذا أيقنا بأنهم يعنون آلة حسنة النضح.

ونجد في مناسبة أخرى عوداً مرصعاً بالجواهر واليواقيت، وملاويه من الذهب. ولا بد أن الآلة التي كان يستعملها أبو إسحاق إبراهيم الموصلي النديم من هذا النوع، ما دامت كانت فيها علامات تميزها بسهولة من بعيد. والملاوي (المفرد: ملوى) هو الاسم العربي المعروف المرادف لكلمة (مفاتيح) ولكننا نجد عبارة «شددت طرفيه» مستعملة في نسخة برتون أيضاً، ويبدو أن الكلمة الأخيرة محرفة عن الكلمة «ملاويه». ويسمونها في بعض الأحيان «آذاناً»، ولكنه اسم نادر الوقوع. كذلك نجد عوداً منقوشاً عليه أبيات من الشعر، وهي عادة نقرأ عنها في كتاب «الأغانى» أيضاً.

ويستحق أحد الأخبار عناية خاصة لاستحالته التامة، وإن

تضمن بعض الآراء الثمينة التي تمسك بها العرب راضين مسرورين وهذا الرأي في حكاية علي نور الدين ومريم الجارية، حيث تفتح الجارية كيس العود وتنشر منه اثنين وثلاثين قطعة من الخشب، عندما تركت تصبح عوداً صالحًا للإستعمال. ونقرأ خبراً شبهاً بذلك، ولكنه أكثر بساطة في أحد الموضع الأخرى، حيث يعزف على خشبة لها أوتار فوقها، وهذا عمل ممكن، على حين لا يمكننا أن نصدق خبر الاثنين والثلاثين قطعة خشبية المذكور في الليالي، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نفسره:

كان العرب يؤمّنون إيماناً شديداً بنظرية الأعداد، وللعدد ٣٢ معنى خاص في نظريتهم عن «الرباعيات المجتمعة» وتذكر الأبيات نفسها التي تلي خبر الاثنين والثلاثين قطعة خشبية «الرباعيات المجتمعة» صراحة. ونرى في حلقة النسب الرياضية المتصلة - ٢ : ٤ : ٨ : ٦٤ : ٣٢ : ١٦ - المقصود الخاص بهذه الأعداد في هذا النظام، وكان صناع العود أنفسهم يؤمّنون إيماناً قوياً بما يسمونه النسب الرايّعة كل الروعة. فإذا كان عمق العود ٤، وجب أن يكون عرضه ٨ فطوله ١٦. بل تأثر صناع أوتار العود كذلك بسحر الأعداد عندما رتبوا الأوّتار الأربعية من أسفل إلى أعلى، أي من ٦٤ و ٣٢ و ١٦ طاقة لكل منها على حدته. ولذلك نستطيع أن نلمح سبب تركيب العود في الليالي من اثنين وثلاثين قطعة من الخشب، وإن كان لا يتضرر منا أن نصدق أنه يمكن فصل هذه القطع وتركيبها بالتعشيق ذكرًا مع انشى لإنتاج

آلة «مسلحة» كما يسمع المرء في بعض الأحيان من العوادين العرب. ومع ذلك تصور القصة الراوي العارف بقية العدد ٣٢ السرية، يجعل عدد قطع العود ٣٢ كي يثير انبهار سامعيه بالشعودة اللفظية.

ويستحق الجراب الذي كان يحفظ فيه هذا العود العناية أيضاً لأننا لم نقرأ في المصادر العربية عن حفظ الآلات داخل أكياس إلا في النادر، وإن كنت أذكر أن طويساً، أقدم موسيقى العصر الإسلامي، كان يحفظ دفه في جراب. وكان الكيس المشار إليه في القصة السابقة أحضر من حرير أطلس بشكلين من الذهب ولكننا نقرأ أيضاً عن غاذج أخرى. وكان أحدهما من الأطلس الأحمر له شرابة من الحرير المزغفر، على حين كان الثالث أطلس بشاريط خضر وبسمتين ذهب.

وكثيراً ما تتكلم «الليلي» عن أوتار العود، ولكنها لم تذكر عددها الفعلي في أي موضع. وهي تشير ذات مرة إلى «الوتر الفارسي» الذي أظن أنه الزير أو الوتر الأعلى، إذ معنى الكلمة الفارسية «عالٍ، حاد الصوت». ولكن أظن أن عددها أربعة لأن ذلك يتفق مع فكرة «الرباعيات المجتمعة» في حكاية علي نور الدين ومريم الجارية.

وقد بيّنت مراراً وتكراراً أن أوتار العود كانت أربعة في الأيام الأولى من الإسلام، أعني من القرن الثامن عشر إلى العاشر

الميلاديين. وكانت القاعدة بعد ذلك أن يتالف من خمسة أوتار وستة، ولم يدخل هذا الوتر الأخير في العود قبل القرن الخامس عشر. ولما كان الأمر كذلك، فإن زمن الحكاية في «الليالي» ينبغي أن يحدد عدد الأوتار. ولكن فناني لين المصورين لم يلقو بالاً إلى هذا الأمر. وأحسن شكل للعود عند المتأخرین في ذيل حكاية نور الدين وأنيس الجليس، حيث توصف آلة من ستة أوتار أو سبعة وتذكر نفس الحكاية في موضع آخر، عوداً بثمانية أوتار. وتصف «حكاية ابن منصور والسيدة بدورة» عوداً بخمسة أوتار، على حين يوجد في «حكاية الشيال والبغداديات الثلاث» عود بستة أوتار.

ولما كان جو هذه الحكايات جميعها يصور الفترة ما بين القرن الثامن عشر إلى القرن العاشر فإن العود ينبغي أن يظهر فيه أربعة أوتار أو خمسة على الأكثـر. ومن الطبيعي أن تركيب العيدان التي رسمها فنانو لين يبيـن أنها جـمـيعـاً مـبنـيةـ عـلـىـ التـصـمـيمـ الـذـيـ ذـكـرـهـ لـينـ فـيـ كـتابـهـ «المـصـريـونـ المـحـدـثـونـ».

والسؤال الآخر الجدير بالاعتبار هو طريقة مسك العود. يقول لين ويرتون كلاهما أن العود كان يوضع على الحجر، لأن «الليالي» تحدد أنه كان يوضع على الحجر أو الحضن. وهو الموضع المتفق عليه كما سأبین ذلك. وكان يمسك أفقياً أو صدره أعلى من مؤخرته، ولم يتتفقوا على الوضع الآخر إلا حين يكون صدره في الحضن. وكانت الطريقة الأخيرة تمكن العازف من رؤية أصابع اليد اليسرى في أثناء العزف.

أما فنانو لين فصوروا العود، وصدره في حجر العازفة، وعنقه مائل إلى كتفها أي في الوضع نفسه الذي نراه عليه، في كتابه «المصريون المحدثون». ولدينا دليل معتمد من الصور القديمة يبرهن على أن هذه الطريقة في مسك العود لم تستعمل إلا في مصر وأسبانيا على حين ساروا في العراق واليمن وسوريا على الطريقة الأولى، وهي طريقة مسك العود في «حكايات الليل» التي ذكرناها. ولا ننكر أنهم قالوا أن العازفة «انحنىت عليه انحناءة الوالدة على ولدها» ذلك الوضع الذي يوافق ما رسمه فنانو لين، ويخالف الطريقة العراقية تمام المخالفة.

وكان الطنبور نوعاً من العيدان الطويلة العنق الصغيرة الصدر. ولم يجز استحساناً عاماً من العرب، ولكنه لقي حباً أكثر في فارس والري وطبرستان وببلاد الدليم. ولعل ذلك سبب عدم ذكره في «اللباب» إلا مرة واحدة، وكان عندئذ متصللاً بأحد الفرس. وهو أحد الأشياء الغربية التي ادعى على المسامر أنها في جرابه الحاوي كما روت حكاية علي العجمي.

ولم يصور لين الطنبور العادي. وأما ما يعرضه في منظر أفراح الزواج في «حكاية معروف» فإنما هو آلة كبيرة. تقارب الطنبور بررك الحديث. ولمعرفة الطنبور العادي في هذه الفترة أنظر كتابي «مصادر الموسيقى العربية».

أما الجنك (الجمع: جنوك) أو الصنج (الجمع: صنوج) فنوع من العيدان التي نطلق عليها بالإنجليزية «هارب» وله صدر

عال، وتسميه «الليالي» مرتين «الجناك العجمي»، ولعل ذلك نسبة إلى موطنها الأصلي. ولم يُستَّ كلمة «جناك» إلا ترجمة عربية للكلمة الفارسية «جناك». ومن ناحية أخرى، ربما ظهر هذا الاسم حاجتهم إلى تمييزه عن الجناك المصري الذي مختلف عنه في وجود وجه خشبي في ناحية الأوتار لترجيع الصوت. واستعملت مصر كلا النوعين، وعرفت كلا الأسمين، في القرن الخامس عشر، وهذه النسبة المذكورة لم توجد قبل ذلك الوقت.

ويرد في «حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده» - ذلك الملك الذي يقال إنه حكم مدينة السلام (بغداد) قبل الخليفة عبد الملك ابن مروان - الجناك العجمي مع العود الجلقي والناي التري والقانون المصري، تلك المجموعة التي تجعل زمن الحكاية فيها بعد القرن الثالث عشر دون شك. ويذكر أيضاً في «حكاية الشيال والبغداديات الثلاث» مع العود والدف. وتقع هذه الحكاية أيام الخليفة هارون الرشيد (المتوفى عام ٨٠٩م) وتحديد دخول الجناك في تلك الفترة خطأ تاريخي . بل نشك في ظهوره في «حكاية أبي الحسن الخراساني» التي تقع حوادثها في عصر الخليفة المعتضد (المتوفى عام ٩٠٢م)، وإن كان أبو الحسن قد يولع بهذه الآلة ولعاً خاصاً، بسبب خراسانيته. ويظهر الجناك مرة أخرى مع السنطير في «حكاية جانشاه» ذات اللون الفارسي الخفيف، التي ترجع يقيناً إلى وقت متأخر.

ويعطينا لين تصميماً جيداً للآلة في أحدي صوره في ثانية

الحكايتين المذكورتين. ويدخل أيضاً فقرتين مأخوذتين من خطوطات (فارسية؟) ترجع إلى منتصف القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر، أتى بها السير جور أسلي، وتقول ثانية هاتين الفقرتين إن أوتار الجنك تتراوح ما بين العشرين والسبعين والعشرين، ذلك الخبر الذي لا يتفق مع واضعي نظريات الموسيقى العربية أو الفارسية.

أما القانون (الجمع: قوانين) فيرجع تاريخه عند العرب إلى القرن العاشر، ومن المحقق أنه لم يكن بذلك الاسم في أول أمره. ويظهر القانون عدة مرات في «اللبابي» ويخبروننا في «حكاية علي بن أبي بكار وشمس النهار» التي تصور القرن التاسع إن أمير المؤمنين أصحابه من الحزن على «شمس النهار» ماجعله يأمر «بتكسير كل ما كان في المجلس من الأواني والعيدان وآلات الملاهي والطرب». ومن المؤكد أن الكلمة في نسخة بولاق هي «قوانين» وقد تبع لين ويرتون الطبعة الأولى من بولاق. ولكن الكلمة في نسخة كلكتا «عيدان» وهي أكثر احتمالاً. إذ لا يذكر خلال القصة كلها سوى العود وحده، ولا يبدو أن هناك سبيباً لإدخال «القانون» بهذه الطريقة في اللحظة الأخيرة. والتفسير المقبول لاستعمال كلمة «القوانين» في نسخة بولاق أنها تحريفة من الكاتب الذي تأثر نظره بشكل الكلمة السابقة في العبارة: «الأواني والعيدان». ومن المؤكد أنه لا يوجد دليل على استعمال آلة موسيقية تسمى «القانون» في القرن التاسع.

وأما ظهوره في «حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده»، ذلك الملك الذي يقال إنه عاش في فترة سابقة على زمن القصة السابقة فخطأ تاريخي دون شك. ويسمى في هذه القصة عند أول ظهوره «القانون المصري» ولكننا حين نراه مصحوباً بالعود الجلقي والجذن العجمي والناي التترى أظن أننا نستطيع أن نلمح سبب إطلاق صفة الوطن على «القانون المصري».

وقد أقى لين بلاحظة عن القانون، ورسمها الفنانون، ويستند الأمران كلاهما إلى الآلة المصرية التي وصفها لين نفسه وأبرزها إبرازاً كاملاً في كتابه «المصريون المحدثون»، الذي قلما يساعدنا على تمييز الآلة التي كانت موجودة في عصر «الليالي». ونذكر عليه أيضاً أن طريقة العزف على القانون، كما صورها فنانوه، لا تتوافق التاريخ والأثار المصورة. فطريقة إمساك القانون في وضع أفقى عند العزف بحيث تكون أوتاره أعلى شيء منه، كما رسمها فنانو لين، طريقة حديثة تماماً. ونحن نعلم يقيناً أن العرب منذ القرن الثاني عشر إلى الخامس عشر كانوا يمسكون القانون رأسياً، وظهره مستند إلى صدر العازف، ويضربون عليه بيد واحدة. وهذه هي الطريقة التي أخذتها أوروبا عن العرب حين استعارت منهم القانون.

أما السنطير (الجمع: سناطير) فكان عادة ما نسميه دلكيمير وفي الأحيان يكون ضرباً مما نسميه بسالترى. وبينما كانت هذه الآلة تسمى في مصر في القرن الخامس عشر (القانون)، كانت

تسمى في سورية (السنطير). وفي الحقيقة لم يكن السنطير إلا نوعاً من القانون يعزف عليه أفقياً بقضبان ضاربة بدلاً من العزف عليه رأسياً بالآلية الصغيرة المسماة (الإصبع). وكان الأسمان يطلقان على آلة واحدة في القرن الخامس عشر. ولكن ذكر الآلتين في مصر عام ١٥٢٠، حين ذكر ابن إياس القانون والسنطير معاً، يدل على أنهما كانتا متميزتين واحدة عن الأخرى. وقد تناولت تاريخ هذه الآلة في موضع آخر.

ولا يظهر السنطير إلا مرة واحدة في «الليالي»، حيث يستعمل مع الجنك والآلات الأخرى، لتسليمة الأمير الذي أدنفه الحب في «حكاية جانشاه».

والناي (الجمع: نيات) نوع مما نسميه فلوت وقد استعمل ذلك الاسم، وهو فارسي، حينما طرد الاسم العربي القديم «القصابة». ولا يظهر في «الليالي» إلا مرتين، مرة بمحاجبة العود في «حكاية حب أبي عيسى وقرة العين»، والثانية في جراب الحاوي الممتع في (حكاية علي العجمي) حيث يرافقه الطنبور.

والشبابة (الجمع: شابات) هي ما يقابل عندنا فيف أو الناي الصغير. وتبرز في (حكاية خليفة الصياد البغدادي) حيث عزفت القينة المسلية «قوت القلوب» على الدف والشبابة والعود عزفاً ناحجاً للسيدة زبيدة، ومنحت راوي القصة الفرصة ليشبه فتحات الشبابة بالعيون.

أما الناي التترى فلم يوجد في الموسيقى العربية، اللهم إلا في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده). ولا نعرف حقيقة هذا العود، ولعله ناي ذو منقار يشبه الآلة المسماة (توتك) عند التار ولكننا ما دمنا نراه بين العود الجلقي، والجنبك العجمي، والقانون المصري؛ فقد نرى في نسبته إلى ذلك الإقليم مجرد مجاز أدبي.

أما الزمر (الجمع: زمور) أو المزمار (الجمع: مزامير) فيشبه ما يسمى عندنا «ريد بيب» بمعناها الخاص. وكان يستعمل أحياناً مع العود في الموسيقى داخل المنازل، ولكنه في أكثر الأحيان كان يستعمل مع الدف أو الطبل خارج المنازل. ويزور في مناظر الأفراح العامة كما في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده)، حيث يحيي أهل المدينة «كان ما كان»، وفي (حكاية جانشاد) حيث تسير جيوش الملك طيغموس للحرب.

أما البوق (الجمع: بوقات) فهو اسم جنس تدرج تحته كل آلة من عائلة النغير أو الناقور، ولكنه يشير خاصة إلى مجموعة من الأنابيب المخروطية الشكل. ومكانه في مناظر المواكب والحرواب المchorورة في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) و(حكاية جانشاد)، والحوادث الاستطرادية الأخرى، مثله في ذلك مثل الزمر.

أما النغير (الجمع: أنفار) فهو البوق الأسطواني الشكل. ولم

يعرف بهذا الاسم حتى القرن الحادى عشر. ولا تشير إليه (الليالي) إلا مرة واحدة، يعزف فيها نغير واحد مع بوقات وكاسات وزمور وطبول على رأس عساكر الملك طيغموس عندما يخرج لمحاربة أعداء الهند.

وتوجد آلة هوائية أخرى تستحق عنايتنا وإن بدت كأنها ابتكار آلي للنموذج الآلي الموصوف في كتابي «أرغن القدماء» باسم (آلة الزمن) ولم تذكر (الليالي) اسم الآلة. ولكن وصفها في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) يجعلنا نؤمن من حقيقتها يقولون لنا في القصة إن الأمير شركان دخل في إيوان كبير فرأى (صور مجسمة يدخل فيها الهواء فتتحرك في جوفها آلات) فظن الأمير أنها تتكلم. ولم يذكر الكتاب العرب (وسائط كلامية) وإنما من المؤكد أنهم عرروا (الوسائل المزمارية) التي عرفوا خصائصها عن طريق الترجمات الإغريقية من أرشميدس، وأبولونيوس، وهيرون.

والدف (الجمع: دفوف) بالمعنى الدقيق هو ما يسمى عند الأوروبيين ثبورين، وهو مستطيل وله غشاء على جانبي الإطار كليهما. ولكن هذا اللفظ كان اسم جنس يطلق على جميع أنواع الدفوف. وكان الدف بالضرورة آلة شعبية. ويظهر في (الليالي) باستمرار في أيدي القيان والمغنيات، وإن كانوا لا تتحقق دواماً أنهم يعنون الآلة المستطيلة اللهم إلا في موضع واحد حين يذكرون معه الطار أو الدف المستدير.

ويذكر الدف الموصلـي في (الليالي) في موضع واحد، ولكن هذا الاسم الخاص لا يذكر ثانية. وهذه النسبة في طبعة بولاق، ولكنها ساقطة من طبعـي كلكتـا وبيروـت ، وإنـذ ربما كانت من تزيـن أحد الكـتاب أو الروـاة لينسـجم مع العـود العـراقي ، والجـنك العـجمـي ، المـذكورـين معـه.

أما الطـار (الجمع : طـيرـان) فهو الدـف المستـدير ذو الغـشاء الواحد والـصفائح المـعدنية في إـطـارـه. ويـظـهر في أيـدي المـغـنيـات والـقـيـان في (الـليـالي)، أولـئـك المـغـنيـات الـلـائـي يـسـتـخـدـمـهـنـهـ لـجـمـعـ الـهـبـاتـ كـماـ ذـكـرـتـ قـبـلـ. فـيـوضـعـ عـلـىـ الـأـرـضـ وـغـشـاؤـهـ إـلـىـ أـسـفـلـ لـتـيسـيرـ إـلـقاءـ النـقـودـ فـيـهـ. وـكـانـ الطـارـ أـهـمـ آلـةـ لـلـإـيقـاعـ عـنـدـ الـموـسـيـقـيـ الـمحـترـفـ كـماـ تـبـيـنـ إـحـدىـ الـمـقـطـوـعـاتـ السـاحـرـةـ فـيـ الـليـاليـ.

ورـسـمـ فـنـانـوـ لـينـ عـدـةـ صـورـ لـلـدـفـ الـمـعـرـوفـ باـسـمـ الطـارـ، عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ أـنـ القـصـصـ نـفـسـهـاـ لمـ تـذـكـرـ إـلـاـ الدـفـ أوـ الدـفـ الـمـوـسـلـيـ. وـأـحـسـنـ تـصـمـيمـ لـهـ ماـ جـاءـ فـيـ ذـيـلـ (حـكاـيـةـ الأـحـدـبـ) وـقـدـ اـتـخـذـ هـذـاـ تـصـمـيمـ مـنـ الـأـلـةـ الـمـوـجـوـدـةـ فـيـ كـتـابـ لـينـ (المـصـرـيـونـ الـمـحـثـوـنـ) نـمـوذـجاـ لـهـ.

وـكـانـتـ كـلـمـةـ (الـطـبـلـ) (الـجـمـعـ : طـبـولـ) تـطلقـ فـيـ الـغالـبـ عـلـىـ النـوـعـ الـأـسـطـوـانـيـ الـعـادـيـ، وـلـكـنـهاـ كـانـتـ تـطلقـ أـيـضاـ عـلـىـ جـمـيعـ الـأـنـوـاعـ وـالـنـمـاذـجـ. وـلـذـلـكـ يـصـعـبـ أـنـ نـقـرـرـ فـيـ (الـليـاليـ) الـتـيـ تـكـثـرـ مـنـ ذـكـرـهـاـ إـلـىـ أـيـ نوعـ تـشـيرـ الـكـلـمـةـ، وـإـنـ كـانـ مـنـظـرـ الـقـصـةـ وـالـفـعـلـ الـمـسـتـعـمـلـ مـعـ الـكـلـمـةـ قـدـ يـسـاعـدـنـاـ أـحـيـاـنـاـ عـلـىـ تـخـمـيـنـ إـذـاـ مـاـ

كانوا يعنون الطبل العادي أو الكوسات . فإذا كان المنظر فرحاً خاصاً أو موسى عاماً فالأرجح أنهم يعنون الطبل العادي ، على حين تظهر الكوسات أكثر ملائمة في مناظر المواكب وحركات الجيوش . وقد رسم أحد فناني لين الطبل الأسطواني العادي في موضعه في (حكاية معروفة) .

وكان الكوس (الجمع : كوسات) أكبر نوع من الطبول استخدمه العرب إلى أن أدخل المغول الكرجة . وتظهر في (الليالي) مع الآلات الحربية الأخرى في (النوبة) أو الفرقة العسكرية ، وإن كان لفظ (كوسات) في طبعة بيروت قد تصحّف إلى (كاسات) في طبعة كلكتا ويولاق .

وكان (الطبل باز) طبلة صغيرة جداً من المعدن تقرع بواسطة شريط من الجلد أو القماش . ولم يرد اسمها في (الليالي) ، ولكن لا يخامرنا شك ، كما حمن برتون الألماني ، في أن الطبل المذكور في (حكاية حسن البصري) كان بازاً ، إذا كان لنا الحق في استعمال الاسم المختصر الحديث ، إذ يذكرون في هذه القصة (طبلأً نحاسياً وزخمة من حرير منقوشاً بالذهب وعليها طلاسم) . وترجم لين الكلمة (زخمة) بكلمة بلكترم مما أزعج برتون لأنها تقود إلى الخطأ . وهذا صحيح إذا لم نفك في غير الاستعمال الحديث للكلمة . إذ يطلقونها على الآلة التي يحركون بها أوتار العود وما شابه من آلات . ولكن الكلمة بمعناها الإغريقي واللاتيني القديم كانت تطلق على آلة الطرف ، مثل الكلمة (زخمة) في العربية

بالضبط، إذ تطلق الأخيرة على ريشة العود، وقوس القيثارة، وأحد القسبان التي تضرب على السنطير، وأحد العصي أو آلات القرع على الطبل. وعلى كل حال، كان لدى لين أسباب وجيهة لاستعمال تلك الكلمة وإن تجنبها كاتب هذه الأيام.

وليست هذه الطلبة السحرية، وزخمتها الطلسمية، إلا مثال آخر للصلة الوثيقة بين السحر والموسيقى، تلك الصلة التي كان يتمسك بها الساميون تمسكاً شديداً ولا زال الباز الآلة المفضلة حتى اليوم عند المسحر (المسحور) ^(١) وهو يجمع الصدقات.

أما الدربكة (الجمع: دربات) فطلبة على شكل الكاس ولها غشاء واحد. ولم تذكرها (الليالي) إلا مرة واحدة وقد كتبها الناسخ في هذه المرة (دربلة) بدلاً من (دربكة). وكانت الدربكة الآلة المفضلة لدى العرب فترة طويلة. وإن كان الموسيقي المحترف يستخدمها أحياناً إلى جانب الآلات الأخرى للمحافظة على الوزن. وفي «حكاية الخياط» يعني الحمامي على نغماتها، ولكن لما كانت كلمة (الدربكة) حديثة لا يمكن أن يكون تاريخ تأليف هذه القصة قدماً، إلا إذا كانت الكلمة محرفة عن الكلمة الفارسية «دبلة».

ولا يمكن إدخال الآلات الباقية، التي تعد من المواد الرنانة،

(١) يظهر أن الكاتب اختلطت عليه كلمة المسحر (يعنى المسحراقي) والمسحر، فربط بينهما، وإن كانت الأولى مأخوذة من السحور والمسحر.

بين الآلات الموسيقية التي تدخل في دائرة هذا البحث، اللهم إلا الكاسات ومع أن الكاسات من الآلات الرنانة، فإننا لن نخرج عن الموضوع بالكلام عنها هنا لما كان معظم هذه الآلات مما يستعمله العازفون الأوروبيون المحدثون.

فالكاسات (المفرد: كاس وكاسة) أو الكؤوس (المفرد: كأس) هي النوع الكروي الكبير من الآلة التي نسميتها «كمبل» وهي غير الصنوج (المفرد: صنج) والكاسات على شكل الصفائح. وتظهر الكاسات في معظم المناظر العسكرية في (الليالي) كما لاحظت من قبل.

وأما الجلاجل (المفرد: جلجل) والأجراس (المفرد: جرس) فهي التواقيس، والجلجل في العادة هو الكروي الصغير، أما الأجراس الكبيرة مخروطية أو مربعة بداخلها ضارب متذبذب: وقد استعمل النوعان في تزيين الجمال والخيول، كما كانت الأجراس تعلق بال مجرمين في مصر في عصر المماليك ويدركنا ذلك بعلي الماكر (الذي يسرق الكohl من العينين، فإنه عندما صار رجلاً صالحًا، تذكر الليالي أنه علق بشوبه أجراساً وإن كان ليس من الواضح أنه قام بهذا العمل ليدلل على أمانته. ومن الطبيعي أن ينشأ من هذا المثل العربي المعروف عن تعليق الأجراس، بل ذهب على الماكر إلى أبعد من ذلك، فصنف الأجراس على الجراب الذي يحوي ربحة الحلال.

ويظهر أن القلقل (المفرد: قلقل) كانت ما نسميه

والخلالخيل (المفرد: خلخال) والأحجال (المفرد: حجل) هي الحالات المعدنية التي يلبسها النساء، وينتقد صوتها غالباً. وتوجد في (الليالي) إشارة إلى المرح الموسيقي المبهج لإحدى الجواري، ذلك المرح الذي احتد حتى أسكط صوت خلخالها. وهناك أيضاً نصيحة بـألا يزور الشاب البالغ الحرير حيث ربات الرجال.

والناقوس (الجمع: نواقيس) هو الصفيحة أو اللوح المعدني الصالح للدق الذي يستخدمه المسيحيون للدعوة إلى الصلوة في البلاد التي تتكلم العربية. ويرد في (الليالي) في حكاية (علي نور الدين والخارية مريم) حيث يضرب على سطح كنيسة السيدة مريم، أم المسيح، لنداء المسيحيين لإقامة شعائرهم.

وأخيراً يأتي القضيب (الجمع: قضبان) وهو قضيب يضرب على أية مادة رنانة، ويعطي في الغالب الإيقاع في الموسيقى القديمة ببلاد العرب. وهو من أقدم آلات الدق العربية. وترد الكلمة في (الليالي) ولكنها ليست بهذا المعنى الموسيقي. فتدق في (حكاية الخليفة المزور) مدورة بقضيب لاستدعاء الخادم. ويقول لين إن المدوره هي (الواسدة الصغيرة) ولكن برتون يجيب على ذلك: (إن الإنسان لا يدق على وسادة للإشارة)، ثم يرجع إلى معنى الكلمة الأصلي، وهو كما يقول: (شيء مستدير، مثل سطح من الخشب أو المعدن المستدير، أو الناقوس). ولكن يبدو أن الناقوس المعدني، كما نعرفه، لم يكن مستعملاً عند العرب إلا

في الناقوس المسيحي . ومن الحق أننا نقرأ في تاريخ «جيوفري دي فنزوف» المحارب الصليبي عن أجراس العرب ، ولكننا حين نرجع إلى الأصل اللاتيني نجده يستعمل كلمة (كاسات) . ومع ذلك يظهر أن ضرب الوسادة بالقضيب ، كما قال لين ، محتمل ، إذ من المؤكد أن مثل هذا العمل كان يحدث عند العرب ، نقرأ عنه في كتاب (كف الراعع) لابن حجر الهيثمي (المتوفى عام ١٥٦٥) في الفصل المسمى (في الضرب بالقضيب على الوسائل) .

وختاماً ينبغي أن أذكر الكمنجة (الجمع : كمنجات) التي يرسمها أحد فناني لين تزييناً للترجمة الأخيرة لحكاية المزين عن أخيه الخامس . ومع ذلك لم تذكر الكمنجة في أي موضع من (الليالي) وكذلك لم تعرف قريبتها «الرباب» . ويبدو أن معاون المستعرب العظيم لين تأثر بكتابه (المصريون المحدثون) الذي تظهر فيه هذه الآلة ، ولكن بما أن العرب عرّفوا الكمنجة منذ القرن التاسع ، فإننا نستطيع أن نفترض محققاً أن مستمعي الموسيقى في (الليالي) لا بد أنهم استمعوا إلى (نغماتها المؤثرة) كما يحب أن يقول الفارابي وخاصة في تلك القصص المؤلفة في مصر وسوريا ، وإن لم تذكر ذلك (الليالي) .

الفصل الخامس

صناعة الموسيقى في ألف ليلة وليلة

صناعة الموسيقى في ألف ليلة وليلة

«في الزوايا خبايا»

(مثل عربي)

أخيراً يجب علينا أن نتناول الموسيقى لذاتها بعد أن ناقشنا كل أحوالها الأخرى في (الليالي). ونرى في هذا البحث ناحيتين، إذا اتبعنا الطريقة العربية المرضية، أعني الناحيتين النظرية والعملية، اللتين تعطيانا علم الموسيقى وفنهما، اللذين لم يفهمهما كبار الثقات الذين كتبوا عن (الليالي) إلى درجة كبيرة.

فقد انهمك لين، الذي يوضح معظم مسائله، في ذلك الرأي السخيف، الذي يردده كثيرون، ذلك الرأي القائل بأن السلم العربي تألف من (تقسيم النغمات إلى أثلاث)، وقد دون هذا الرأي في كتابه «المصريون المحدثون». ولا نستطيع أن نلقي كثيراً من اللوم على أكتاف المستشرق العظيم بسبب هذا الخطأ، إذ ارتضاه المتخصصون أمثال «فلونو» و«فيتيس» وغيرهما من لن ذكر. أما ما كان في ذهن هؤلاء الكتاب جبيعاً فهو نظرية «المدرسة المهجية» التي لم يستطعوا فهمها.

فقد وجدت ثلاث مدارس فكرية متمايزة في علم الموسيقى خلال الفترة التي تناولتها (الليالي) وكان السلم في جميع الأحوال

فياغوري الأساس. والمدارس الثلاث هي:

- (١) المدرسة العربية القدمة (من القرن السابع إلى القرن العاشر).
- (٢) المدرسيون (شرح الفلسفة الإغريقية) (من القرن التاسع إلى الثالث عشر).
- (٣) المدرسة المنهجية (من القرن الثالث عشر إلى القرن السابع عشر).

وأخطأ لين والآخرون في فهم سلم المدرسة الأخيرة واعتبروه «تقسيمًا للنغمات إلى أثلاث» على حين كان «الطين» مقسماً بالفعل إلى ثلاثة فترات متتالية من ٢٤٣ : ٢٥٦ ، و ٢٤٣ : ٢٤٥ ، و ٥٣١٤٤١ : ٥٤٢٨٨٥. ومع ذلك لا تذكر «الليالي» هذه المدارس، ولا تذكر «أصعب الدروس الرياضية» على صفحاتها الفسيحة، إذا أغضينا النظر عن ادعاء «تعدد» بأنها تعرف كل ما يتصل بفن الموسيقى. ولذلك ليس من الغريب أن يسأل العلماء والفقهاء القينة «الفخور» عن جميع العلوم تقريباً لمعرفة علمها الذي افتخرت به، على حين لم تبذل أية محاولة لاختبارها في فن الموسيقى. فنحن إذن لسنا في حاجة إلى تكليف أنفسنا مشقة البحث في هذا الموضوع المعقد، إذ لم تناقشه «الليالي» كما قد رأينا، فيما عدا ملاحظات لين.

ولكن النظرية العملية أهم من النظرية العلمية، لأن مصطلحات هذا الوجه من الموسيقى تظهر في «الليالي» في كثير

من صفحات حكاياتها، بل تفوق الصفحات التي تذكر فيها المصطلحات الصفحات الخالية كثرة، مما يبعث الاضطراب إلى القارئ العربي، وإن كانت الترجمات الأوروبية لا تخربنا في أي مصطلح، لأن المترجمين أولوا معظمها تأويلاً مرضياً إن لم يكن حسناً. وهذا السبب ليس من المبالغة أن نقول إن المشكلة تستحق من التفكير أكثر مما منحت، ذلك الأمر الذي دل عليه استحسان برتون المفرط للحركة واحدة أثارها «بابن» عن الموضوع، على حين لم يمنح لين هذه المشكلة، التي كان ينبغي أن تدفعه شهرته كلغوي إلى تناولها، لم يمنحها لين سطراً واحداً له قيمة.

ومع ذلك ينبغي أن نسلم بأن المصطلحات الموسيقية للناحية العملية، كما تظهر في «الليالي» صعبة على الادراك. ويرجع كثير من الخيرة إلى الإستعمال المبهم للألفاظ، ولكن المرء يستطيع عادة أن يرجع الصعوبات التي يصادفها إلى الأسباب التالية:

١ - ليست العبارات الاصطلاحية متحدة المعنى على الدوام بسبب اختلاف عصور تأليف الحكايات مواطنها.

٢ - لعل المترجم لم يستطع أن يجد الكلمة العربية اللائقة في تلك الحكايات المترجمة عن اللغات الأخرى.

٣ - يجب أيضاً أن نعد جهل الكاتب أو الرواوي من أسباب هذه المصطلحات المضطربة.

ولما كان وضعوا النظريات الموسيقية العربية تناولوا الموسيقى

منذ قديم الزمن على أنها مؤلفة من قسمين أساسين: اللحن، والإيقاع. يظهر من المستحسن أن تتبع طريقتهم تلك. وكلمة «لحن» هي الكلمة العربية المقابلة لكلمة «ملودي» عادة، وتستعملها «الليالي» بهذا المعنى، وإن كانت منحت كلمتي الغناء والمعنى هذا المعنى في موضوعين. وقسمنا الثاني هو الإيقاع، وإن لم تستعمله «الليالي». وكذلك يمكن أن تشير كلمتا «ضربات» و«حركات» إلى الإيقاع.

والموسيقى في «الليالي» إما غنائية أو آلية، كما هو الحال في الكتب الأخرى. وتستعمل «الليالي» كلمة «صوت» بمعنى «قطعة غنائية» أو آلية، وبهذا المعنى يستعملها كتاب الأغاني أيضاً. وتطلق كلمة «الغناء» في اللغة العربية عادة على «عملية الغناء» «والأغنية». فهي إذن عامة، على حين تنطبق الكلمات الخاصة مثل (أنشودة) و(ترتيل) على (الأغنية الإيقاعية) و(الأغنية غير الإيقاعية) خاصة. ونقرأ أن المغني (غنـى) أو (أنشد). ويقال عن «الآلاتي» عادة إنه (ضرب) أو (طرب) أو (عمل) أو (قلب) آلة هي (العود) في (الليالي) عادة.

ولكن يجب أن يعترف المرء بأن استعمال كلمتي (أنشد) (وغنى) مضطرب في الغالب، وإن افترضت أن الأخيرة عامة والأولى خاصة. ويظهر أنهم كانوا يعنون في بعض الأحيان نوعين متمايزين من الموسيقى الغنائية. ولتأخذ مثلاً فقرة من حكاية علي بن بكار وشمس النهار: (أمر جارية من الجواري أن تغنى

فأخذت العود وأصلحته وجسته وضربت به ثم أنشدت تقول
شعرًا. فيبدو في هذه الفقرة أن الإنشاد هو الغناء. ومن لمحه
آخر يقال في نفس الحكاية إن الجواري (يعني وينشدن
الأشعار) مما يحملنا على الظن أن الإنشاد والغناء ليسا شيئاً
واحداً. وللمرة الثانية قد نعزّو هذا التعارض إلى جهل الكاتب أو
الرواي، أو إهماله. وكانت الموسيقى العربية في عصر (الليالي)
الذى يمتد قروناً عدة تسير بحسب سلم معروف كحالها اليوم.
ويطبق هذا الوصف على اللحن والإيقاع كلديها. وكان اللفظ
العام الذى يقابل كلمة (ملودي) عند الأوربيين، اللحنى منه أو
الإيقاعى، هو (الطريقة) (الجمع: طرائق) أو (الطرقة)
(الجمع: طرق). وكان «لين» يرى أن كلمة (طريقة) أخذت هذا
المعنى متأخرة بعد العصور القديمة (الكلاسيكية) ولكن استعمالها
في كتاب الأغانى والكتب الأخرى يعارض هذا الرأى، إذ تطلق
هناك على (الطرق) اللحنية والإيقاعية.

وتجدهم يذكرون إحدى وعشرين، وأربع وعشرين من هذه
الطرائق أو الطرق مؤددة الواحدة بعد الأخرى، وإن كنا لا
نستطيع أن نوقن: إن كانوا يشيرون إلى طرائق اللحنية أو
الإيقاعية، إلا في موضع واحد، في حكاية إسحاق الموصلى والتاجر
حيث يقال عن إحدى القيان (غنت طرقاً شتى بالحان غريبة).

ثم لدينا اللفظ الذى يشير إلى الصورة الموسيقية، أعني:
النظام أو الأسس، التى تؤلف وتعزف عليها الموسيقى. يقال لنا

أن إحدى المؤسيات البارعات (ضربت عليه (العود) إحدى عشرة طريقة ثم عادت إلى الطريقة الأولى) ذلك العمل الذي ربما كان يشبه ما يسمى عندنا بـ روندو^(١) شبهأً كبيراً.

وييل المرء في بحثه عن الآثار التي تساعدة على التغلب على العراقيل والوصول إلى حقيقة الأشياء، يليل إلى أن يصنف الطرق التي (تطرّب) في الطرق اللحنية، والتي (تضرب) في الإيقاعية، ولكننا لسنا على يقين من ذلك التمييز، لأنه من السهل جداً على الناسخ غير المدقق أن يخطيء في قراءة كلمتي (طرب) و (ضرب) فيحرفهم. ولكننا نستطيع في بعض المواضع المنتاثرة أن نميز الموضع الذي يشيرون فيه إلى الطرائق اللحنية، ولو لم توجد كلمة «طريقة». مثال ذلك في (حكاية إبراهيم بن المهدى والمزين) التي تقول إحدى المغنيات (أطربت بالنغمات). وتقول عبارة ثانية في (حكاية محمد الأمين والجارية)، (غنت بأطيب النغمات). وتوجد إشارة ثالثة في (حكاية أبي الحسن وجاريته تودد) إذ يقال إن تودداً (ضربت عليه (العود) اثنى عشر نغمة). وقد ألفت كل هذه الحكايات في (العصر الذهبي) للإسلام ، في وقت كانت تقف فيه كلمة (نغمات) (المفرد: نغمة) موقف كلمة notes في الإنكليزية، بينما كانت كلمة (نغم) (المفرد: نغم) تعني «لحن» ولم تصبح كلمة (نغمات) بمعنى كلمة (طرق) إلا بعد ذلك بكثير، أي بعد القرن الرابع عشر يقيناً، وإن كان

(١) تطلق هذه اللفظة على قطعة موسيقية يتكرر فيها اللحن الأصلي عدة مرات.

من الواجب أن نذكر أن الكلمتين مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً، كما نعرف من الكلمة الإغريقية (tovol) التي تعني (أنغاماً) و(طرقاً). ويظهر لي أن الكاتب أو الرواذي استعمل في هذه الحكايات وما شاكلها، مادة قديمة، ولكنه صاغها في ألفاظ أكثر حداة وجدة.

ومن المحتمل أن تكون الإشارة في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) إلى المغنية التي (غيرت الضرب) أو المغنية الأخرى في (حكاية إسحاق الموصلي والتاجر) التي (أحكمت الضربات) أو السيدة التي (ضربت عليه (العود) بأحسن حركاتها) في (حكاية علي نور الدين والجارية مريم) موجهة إلى الطرق الإيقاعية.

ويواجهنا الآن السؤال التالي : لم تطلق عدة أسماء على الشيء الواحد؟ وقد وضحت الجواب بعض التوضيح ، ولكن يجب أن نصر أن كلمتي (طراائق) و(طرق) قد يتناقضان وليستا حدثتين ، على الرغم من ذهاب «لين» إلى خلاف ذلك. فقد وردتا في قصص يمكن اعتبارها جد قديمة ، وإنما لنعرف أن كلمتي (طرق) (الجمع : طروق) كان لها معنى مشابه عند الليث بن المظفر (القرن الثامن) وبقيت حتى عصر (تاج العروس). أما كلمتا (نغمات) و(ضربات) بمعنى الطرق اللحنية والإيقاعية فمتاخرتان ولا تزالان شائعتين في مصر.

وكان لكل هذه الطرق اللحنية والإيقاعية أسماء خاصة ،

توجد قوائمهما في كتب أخرى. ولكن (الليالي) لا تذكرها، فيما عدا مقطوعة صغيرة تشير إلى الإيقاعين الثقيل والخفيف في (حكاية خليفة الصياد البغدادي) وهناك المقطوعة:

أيا ذا الطار قلبي طار شوقاً
فلم تأخذ سوى قلب جريح
فقل قولًا ثقيلاً أو خفيفاً
وطب واخلع عذارك يا محب

ويصرخ من جواه وأنت تضرب على توقيعك الإنسان يرعب ولحن ما تشاء فأنت تطرب وقم وارقص ومل واعجب

ومع ذلك قد لا يكونان اسمين للطرق الإيقاعية بالفعل، وإنما يشيران إلى الضربات الثقيلة أو الخفيفة في الإيقاع، أو كما يسميهما صاحب الدف العربي الحديث (ضربات التم) أو (التك).

وليس صور الموسيقى الغنائية كثيرة في (الليالي). وإنما يستعملون عادة (القطعة)، فيستخدمون بينهن أو ثلاثة في العادة تؤلف ما يسمى (التنفه) في الغالب. وربما كان سبب استعمالهم البيتين أن القاعدة في الموسيقى الغنائية عندهم وجود عبارتين موسيقيتين ومن الطبيعي أنهم استعملوا في بعض الأحيان صوراً طويلة. وكان يصحب معظم المقطوعات الغنائية عادة (بشرو) (مقدمة آلية) و (ختم) (خاتمة موسيقية)، وإن كانت (الليالي) لا تذكرهما وإنما تشير طبعاً إلى الأغنية التي يصاحبها.

ولا توجد إشارة إلى صورة خاصة من الموسيقى الآلية في (الليالي). والإشارة المحددة الوحيدة إلى ما يشبه ذلك توجد في

(النوبة) التي يرد ذكرها مراراًً. وكانت هذه النوبة هي الجوقة الغنائية والأالية القديمة الوحيدة عند العرب. وقد لاحظنا من قبل أن اللفظ كان يطلق على الفرقة العسكرية، لأنها هي التي تؤدي النوبات الخمس اليومية. وأطلق لفظ (النوبة) على موسيقى الغرف لنفس السبب فقد كان لموسيقى البلاط في عهد الخلفاء العباسين الأولين ساعات وأيام خاصة لحفلاتهم، وتشير (الليالي) إلى ذلك حين تعين إحدى المغنيات ليوم الثلاثاء. وكانت هذه النوبة هي التي أسبغت اسمها على الموسيقى التي تعزف في تلك المناسبات.

ونقرأ في (الليالي) عن غناء (نوبة كاملة) و(نوبة مطربة) وقد أخذت هاتان الإشارتان من حكايتين قدامتين، هما (حكاية خليفة الصياد البغدادي) و(حكاية إبراهيم بن المهدى وأخت التاجر). ومن الحق أن الإشارات التالية في حكاياتي (علاء الدين أبو الشامات (نعمة بن الربيع وجاريته نعم) قديمة أيضاً. وأطلقت الكلمة أيضاً على فرق آلية، إذ يقولون أن جارية (عملت نوبة) على العود، على حين نقرأ في قصة أخرى عن العازفة التي (ضررت نوبة) على هذه الآلة. وتبيّن هذه الإشارات أنهم يعنون حركات النوبة المختلفة، الغنائية أو الآلية وحدها، وإن لم يذكروا ذلك صراحة. ولكنهم يوضحون ذات مرة وجود الحركة الفعلية المؤادة، وذلك حين يخبروننا أن عازفة أخذت (العود وعملت نوبة «ثم» دخلت في دارج النوبة). ومن الواضح أن هذا (الدارج) إحدى حركات النوبة، وقد أخذ اسمه من إحدى

الطرق الإيقاعية التي تتحلى بهذا الإسم الذي يبدو أنه لم يذكر فيما قبل القرن الخامس عشر إلى القرن السادس عشر. وتحتوي نوبات مراكش وتونس والجزائر الحديثة على حركة تسمى (الدرج)، إيقاعها هو إيقاع (الدارج).

ويبدو لي من المغوب فيه أن أختتم حديثي بكلمة عن اصطلاحين آخرين مستعملين في الموسيقى الآلية. إذ يوجد في (حكاية المفلس البغدادي وجاريته) عبارة تستعمل كلمتي (طرق) و(طريقة) بمعنى مختلف قليلاً عن المعنى المقبول والمعروف. وهاك العبارة التي نعنها.

(أخذت العود وغيرت الطرق طريقة بعد طريقة، وضررت على الطريقة التي قد تعلمتها). ومن الواضح بين أن كلمة (الطرق) (المفرد: طرفة) في هذا الموضع تعني «توسية». وقد رأينا ان كلمة طريقة تعني «الناحية»، ولكن بينما يمكن القول أن كل وتر يعطي «طريقة» بجسده، أو إذا تحرينا الدقة «جنساً» من «الطرق» يجب أن نترجم اللفظ في صدر هذه العبارة ترجمة مختلفة لذلك، ونجعله «نغمًا» لتوضيح العبارة. فتصبح الترجمة أخذت العود وسوته، نغمة بعد نغمة، وضررت على الطريقة التي قد تعلمتها مني».

هناك كلمة أخرى ذات أهمية اصطلاحية، وهي كلمة «جس» التي تعني «مس بالإصبع» أو «تحسس». ويقول كتاب «مفاتيح العلوم» (القرن العاشر) أن الإسم «جس» يعني في الاصطلاح

«نقر الأوتار (أوتار العود) بالسبابة والابهام دون المضراب» ويقول أحد الأمثلة في «الليلي»: أخذ العود وجسه. فترجمها برتون متلطفاً «أخذ العود وليس أوتاره». ونقرأ في عبارة أخرى: «جس العود» فيترجمها برتون: «دوره (العود)». وهذه حالة ثلاثة، أكثر تحديداً: «أخذت العود وأسندته إلى نهديها وجسته بأناملها» فيلخصها برتون في قوله: «أخذت العود وجسته بأطراف أصابعها».

خاتمة

«قيمة كل إنسان ما يحسنه»

(مثـل عـربـي)

تـوـجـدـ فـيـ (ـالـلـيـالـيـ)ـ حـكـاـيـةـ جـدـيـرـ بـأـنـ نـخـتـمـ بـهـ هـذـهـ الـدـرـاسـاتـ عـنـ مـوـسـيقـىـ تـلـكـ (ـالـلـيـالـيـ)ـ الشـمـيـنةـ،ـ وـخـاصـةـ لـأـنـ أـشـرـتـ إـلـىـ المـوـضـوـعـ فـيـ مـلـاحـظـاـتـيـ الـأـولـيـ.ـ وـهـيـ تـعـلـقـ بـالـمـوـقـفـ العـدـائـيـ الـذـيـ وـقـفـهـ بـعـضـ الـفـقـهـاءـ الـمـسـلـمـينـ مـنـ الـمـوـسـيقـىـ،ـ ذـلـكـ الشـعـورـ الـذـيـ كـانـ مـرـيـرـاـ جـداـ فـيـ الـفـتـرـةـ الـتـيـ تـنـاـوـلـتـهـ (ـالـلـيـالـيـ)ـ وـنـرـىـ ذـلـكـ الـمـوـقـفـ فـيـ (ـحـكـاـيـةـ أـبـيـ الـحـسـنـ الـلـبـقـ)ـ الـغـرـمـ بـالـمـوـسـيقـىـ وـالـمـلـاهـيـ الـأـخـرـىـ إـلـىـ دـرـجـةـ جـعـلـتـ إـمامـ الـمـسـجـدـ وـشـيوـخـ النـاحـيـةـ يـشـكـونـ مـسـلـكـهـ إـلـىـ الـوـالـيـ.ـ فـعـاـبـهـ الـوـالـيـ لـإـزـعـاجـهـ جـيـرـانـهـ.ـ فـغـضـبـ أـبـوـ الـحـسـنـ مـنـ هـذـهـ الـمـعـاـلـمـ،ـ وـصـرـحـ ذاتـ يـوـمـ لـلـخـلـيـفـةـ هـارـوـنـ الرـشـيدـ،ـ وـهـوـ لـاـيـعـرـفـ،ـ إـنـ لـوـ أـعـطـيـ السـلـطـةـ بـخـلـدـ هـؤـلـاءـ الـشـاكـيـنـ أـلـفـ جـلـدـةـ.ـ وـحـدـثـ إـنـ حـقـقـتـ رـغـبـتـهـ،ـ فـجـلـدـ الـخـلـيـفـةـ الـمـزـيفـ إـلـيـمـ وـالـشـيوـخـ كـمـاـ أـرـادـ.ـ وـيـعـدـ جـلـدـهـمـ صـرـفـهـمـ بـقـوـلـهـ لـهـمـ إـنـ ذـلـكـ جـزـاءـ مـنـ يـزـعـجـ جـيـرـانـهـ.

وـمـعـ ذـلـكـ لـيـسـ الـمـوـسـيقـىـ شـرـاـ فـيـ ذـاتـهـ،ـ وـإـنـ كـانـ قـدـ تـصـاحـبـ الشـرـ.ـ وـإـنـ الـمـرـءـ لـيـضـطـرـ أـحـيـاـنـاـ إـلـىـ الـعـجـبـ مـاـ إـذـاـ كـانـ لـمـ يـوـجـدـ وـرـاءـ كـلـ هـذـهـ الـمـعـارـضـةـ مـنـ الـمـتـشـدـدـيـنـ شـيـءـ مـنـ الـحـسـدـ

لنجاح الموسيقى؟ تأمل في موقف القديس كريز ستم المسيحي، الذي كان يعظ سنة كاملة ضد الملاهي المضحكة، لأنه رأى الكنائس خالية في الأسبوع المقدس، وإن امتلأت المسارح بالجماهير الغفيرة. ونذير مسلك النبي محمد الذي صب كؤوس غضبه على الشعرا الوثنين الذين كانت تلaci قصصهم الفكاهية عنابة أكثر مما يلaci وحيه^(١) وأنظر رجال الدين المسلمين المتأخرين أو الفقهاء الذين يهزون رؤوسهم أسفًا ولو مألهؤلاء الذين يصيرون ذهبهم الذي لا يمحى في حجر المغني الذي يغنى ويعزف في بلاط الخليفة فهم لا يختلفون ولو قليلاً عن القس المسيحي لنجلاند الذي صب لعناته حين رأى الأشراف الإنكليز يغدقون الهبات على طبقة الموسيقيين.

ونحن لا ندرى كيف ولماذا تؤثر الموسيقى علينا. ومن الحق أننا لا زلنا بعيدين عن معرفة الأسباب الحقيقة للإنفعال نفسه. وقد تجنب الفارابي الفيلسوف المسلم العظيم شرح الظاهرة بكل براءة ولكنه على الأقل عرض الخطأ القائل بأن الموسيقى تثير العاطفة أو الحالة الروحية. وبالعكس، أصر على أن الموسيقى نفسها، في العازف أو في المستمع، تثيرها عاطفة أو حالة روحية، وإن كان المنطقي قد يجيب على ذلك بأن هذه تفرقة دون وجود فرق. ويبدو أن شوبنهاور ضمن اللغز حين قال أن العالم ليس إلا

(١) لم يصب المؤلف في قوله هذا، وإنما عارض النبي هؤلاء الشعراء لدعائهم عن الوثنية.

موسيقى محققة . فالموسيقى عنده في لب الأشياء ، وتعيش على
جوهرها ولعلنا إذا استطعنا أن ننفذ إلى ما وراء الحجاب ، وجدنا
الموسيقى مفتاح الوجود ذاته .



المحتويات

تمهيد	٥
الفصل الأول	
- الموسيقى في ألف ليلة وليلة	١١
الفصل الثاني	
- تأثير الموسيقى	٢٣
الفصل الثالث	
- الموسيقيون في ألف ليلة وليلة	٣٩
الفصل الرابع	
- الآلات الموسيقية في ألف ليلة وليلة	٣٩
الفصل الخامس	
- صناعة الموسيقى في ألف ليلة وليلة	٦١
خاتمة ..	٧٥

مَطَابِعُ إِقْرَارٍ

هَكَافَتْ: ٤٧٥٥٦٣-٤٧٥٨٦٧-٤٧٥١٢-١٣/٥٩٥١-مِبْرَأَ يَرُوقَ - لِبْنَان